

CÂNDIDO PORTINARI EM PORTUGAL, UMA EXPOSIÇÃO NO MUSEU DO NEO-REALISMO

Raquel Henriques da Silva

IHA/NOVA FCSH

Apresentação

O Museu do Neo-Realismo (MNR) em Vila Franca de Xira é um dos mais dinâmicos museus de tutela municipal em Portugal. Instalado em 2007 em edifício construído de raiz, com projecto do arquitecto Alcino Soutinho¹ no centro histórico da vila ribatejana (**Fig.1**), ele é a concretização de vinte anos de esforços e militância da Associação Promotora do Museu do Neo-Realismo que, com essa finalidade, foi recolhendo importantes espólios literários e artísticos das personalidades mais relevantes do movimento neo-realista. Interessa recordar que o Neo-Realismo foi um movimento cultural com fortíssima componente política uma vez que, nos anos de 1930 e 1940, a maioria dos seus fundadores era membro (ou simpatizante) do Partido Comunista Português e conspirava contra o Estado Novo de Salazar. Por isso, muitos foram presos e perseguidos em todos os domínios das suas vidas, o que dotou o movimento de uma aura de heroicidade que, quase um século depois, persiste ainda na cultura portuguesa.



Fig. 1 Museu do Neo-Realismo,
Vila França de Xira.

¹ Ver, para desenvolvimento, *Um edifício, muitos museus. Alcino Soutinho e o Museu do Neo-Realismo*. Catálogo de exposição comissariada por Helena Barranha. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2019.

Tendo assumido em 2017 a direcção científica do MNR, pensei a exposição temporária *Cândido Portinari em Portugal* como uma tripla oportunidade para relançar o futuro deste museu: abrir a questão neo-realista a um contexto internacional, não como ideologia mas como desempenho artístico com múltiplos cruzamentos; reforçar a presença das artes plásticas (a pintura, neste caso) num discurso museológico onde a literatura e a imprensa escrita têm predominado; ensaiar, sobre os pressupostos anteriores, uma nova ambição de trabalho e de perspectivas para a equipa que, nos próximos anos, vai assumir a renovação da exposição permanente do MNR que se mantém sem qualquer alteração desde 2007.

Ponto de partida: uma história mítica

A literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, especialmente desde os anos de 1930, teve importante impacto cultural em Portugal, impulsionando o que Joaquim Namorado designava, em 1938, como uma «ponte atlântica»: “através dos romances de Jorge Amado, Erico Veríssimo, Graciliano Ramos (...) e tantos outros” chegavam a Portugal “as ruas, as aldeias e as cidades do Brasil: a inquietação, o desespero e a ansiedade, as esperanças, a vida dos Brasileiros” (citado em Santos 2017, 17). Com a esperança de suscitar «ponte» idêntica nas artes plásticas, reproduzia-se, na primeira página do último número da revista *Sol Nascente*, em 15 de Abril de 1940, a tela de Cândido Portinari (1903-1962) intitulada *Café*, 1935, que fora destacada nos Estados Unidos, nomeadamente no pavilhão brasileiro da Exposição Universal de Nova Iorque de 1939. Diversos críticos elogiaram o pintor, por exemplo Robert Smith que o considerou “o mais importante pintor das Américas” que poderia estimular, no Brasil, “um movimento comparável ao da Renascença Mexicana” (citado em *ibidem*, 24).

Por uma curiosa ironia da História, a pintura usada como bandeira-modelo para os artistas portugueses e celebrada, internacionalmente, pela centralidade que o povo e o trabalho ocupam na obra de Portinari, chegou inopinadamente a Portugal, integrada no Pavilhão do Brasil da Exposição do Mundo Português de 1940, projecto pessoal de Salazar que apropria a História como caução das suas ambições políticas.

Não cabendo na economia deste texto uma reflexão alargada sobre este tópico², ele foi na verdade o desencadeador do projecto expositivo no MNR: uma obra e um artista que

² No catálogo da exposição escrevi um texto sobre a decisão de Salazar convidar o Brasil a integrar uma exposição eminentemente celebratória de Portugal e a qualidade do projecto do arquitecto português Raul Lino, directamente convidado pelo Brasil e que, não sendo um arquitecto moderno, assinou a peça mais inovadora de toda a exposição. V. Silva 2017, 71-88.

os neo-realistas portugueses celebravam como exemplo a seguir podia afinal ser vista numa exposição do “regime”. Não houve neste facto qualquer intencionalidade: a pintura fora entretanto adquirida pelo Estado brasileiro, integrando as colecções do Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, e o director deste Museu foi quem organizou a mostra de artes plásticas para o pavilhão brasileiro, conjunto eclético, predominantemente voltado ao passado académico e naturalista (v. Lehmkuhl 2017, 51-69). Estabelecia-se assim uma espécie de teatro de enganos que levou José-Augusto França a considerar que o quadro de Portinari, na exposição do Mundo Português, fora “curioso cavalo de Tróia no meio das festividades oficiais” (citado em Santos 2017, 22). Os jovens neo-realistas ou interessados na arte moderna terão ido expressamente ver o quadro no que era para eles o território ideológico inimigo. O jornal *O Diabo* publicou um importante artigo sobre o artista e a obra, mencionando a sua presença no Pavilhão do Brasil mas, futuramente, tanto a biografia de Portinari como as narrativas sobre o sólido relacionamento do artista com intelectuais portugueses omitem totalmente este facto (v. *ibidem*, 22-23).

Para a exposição *Cândido Portinari em Portugal*, a generosa colaboração do Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro, através da sua directora Mónica Xexéo, viabilizando o regresso a Portugal desta obra emblemática (**Fig. 2**), permitiu à equipa e à Câmara Municipal de Vila Franca de Xira assumir, com sucesso, procedimentos onerosos e muito exigentes que, só por si, confirmam o nível excepcional de desempenho que é timbre do MNR.



Fig. 2 Vista da exposição *Cândido Portinari em Portugal*. Na parede, a pintura *Café* (1935).

Portinari e Mário Dionísio: a fecundidade de um encontro feliz

Depois da apresentação e contextualização de *Café*, a exposição aprofundava-se com um importante núcleo que, pela primeira vez em Portugal, abordava o intenso relacionamento de Portinari e Mário Dionísio³, e através deste, com outros intelectuais e artistas portugueses. Baseada fundamentalmente em documentação (jornais, revistas, fotografias, correspondência) e utilizando uma museografia eficaz que atrai a leitura e que marca da expografia do MNR (Figs. 3 e 4), foi possível valorizar a profunda investigação realizada por Luísa Duarte Santos, a mais importante historiadora da cultura neo-realista, sobretudo nas suas manifestações artísticas e que, por ter pertencido à equipa que preparou a abertura do museu em 2007, conhece as suas máximas potencialidades, em termos do espaço e das colecções⁴.



Fig.s 3 e 4 Exposição *Cândido Portinari em Portugal*: dois pormenores do núcleo documental.

Não sendo este o lugar para apresentar esta investigação (rigorosamente tratada no catálogo da exposição), interessa relevar que a «ponte atlântica» entre Portugal e Brasil, desejada por Joaquim Namorado em 1938, pôde anunciar-se, no domínio das artes

³ Ver, sobre esta personalidade chave do Neo-Realismo, *Passageiro clandestino. Mário Dionísio 100 anos*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu de Neo-Realismo, 2017.

⁴ A museografia da exposição foi assegurada em diálogo entre as comissárias e a designer Patrícia Victorino que assegurou também o design do catálogo, procedimento corrente em todas as exposições da Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, o que se traduz em grande economia de meios humanos e financeiros, permitindo também às suas funcionárias participarem plenamente em projectos ambiciosos e internacionais como foi o desta exposição. Para este núcleo de exposição, o MNR contou com a generosidade da Casa da Achada - Centro Mário Dionísio que nos emprestou documentação manuscrita e impressa de grande relevância.

plásticas em 1946, quando Portinari escreve a Mário Dionísio, comunicando-lhe que, a caminho de Paris, onde ia realizar uma exposição monográfica, pretendia parar em Lisboa para o conhecer pessoalmente. Foi uma curta estadia de seis dias extremamente fecunda: a partir de estimulantes conversas entre duas personalidades igualmente empenhadas em promover “um novo realismo que fosse a voz do homem, ávido de transformação do mundo e da vida”⁵, Dionísio tomou então a decisão, aceite com entusiasmo por Portinari, de escrever uma monografia sobre ele, o que veio de facto a acontecer embora o livro só tenha sido publicado em 1963, depois da morte precoce do pintor⁶.

Em termos de narrativa para o público, os riquíssimos materiais expostos (em originais e em fotografias ampliadas) permitiam mostrar quanto Portinari constituiu um repto para uma internacionalização da cultura artística portuguesa nesses anos difíceis do pós-guerra em que, apesar da derrota da Alemanha e da Itália, os ditadores ibéricos (Salazar e Franco) conseguiram sobreviver. Dionísio foi assistir à inauguração da exposição de Portinari em Paris (na galeria Charpentier) e, aproveitando a estadia, visitou e entrevistou um total de oito artistas franceses, italianos, brasileiros, mexicanos, peruanos e venezuelanos, todos afins da estética neo-realista de que resultou um conjunto de artigos publicados na revista *Vértice* e recolhidos no livro *Encontros em Paris*, publicado em 1951⁷. Outros artigos sobre Portinari e a sua exposição foram escritos e publicados em Portugal, num acerto cronológico absoluto, permitindo dar a ver que, apesar dos pesados constrangimentos, havia quem, em Portugal, fosse cosmopolita, actualizado e atento às dinâmicas do campo artístico internacional.

Nos anos seguintes, Portinari continuou a ser especialmente destacado na escrita sobre arte em Portugal. Foi, logo depois de Picasso, o artista estrangeiro mais reproduzido nas capas da revista *Vértice*, a principal publicação portuguesa neste domínio e muito próxima dos ideários neo-realistas e, em 1955, viria a aceitar, com entusiasmo, o convite do escritor Ferreira de Castro para ilustrar uma edição especial do romance *A Selva*, celebrando o 25º aniversário da sua publicação inicial. Neste romance, Ferreira de Castro usava a sua própria experiência juvenil de trabalhador braçal no Brasil, para evocar a exuberância da natureza e a dureza das relações sociais. Mais uma vez a «ponte

⁵ Segundo palavras de Mário Dionísio, citadas por Santos 2017, 36.

⁶ Mas, entretanto, Mário Dionísio publicou diversos artigos sobre o pintor de que Luísa Duarte Santos destacou “Com Portinari, no Tejo” (*O Globo*, 31 de Maio de 1946) e “Portinari, Pintor de Camponeses” (*Vértice*, Maio de 1946). Ver, para desenvolvimento, Santos 2017, 36-37.

⁷ Ver *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 2017, 130.

atlântica» entre os dois países se consolidava, numa articulação expressiva entre a literatura (onde a «ponte» era mais potente) e as artes plásticas. Não foi possível apresentar, na exposição, os doze originais de Portinari mas estudou-se e expôs-se pela primeira vez a correspondência entre o escritor e o pintor (graças à colaboração da Casa-Museu Ferreira de Castro, em Sintra) dois dos três desenhos (grafite e pastel) que, no âmbito desta trabalho conjunto, Portinari ofereceu a Ferreira de Castro e a Mário Dionísio (cf. *ibidem* 2017, 45-47; 162-177) e valorizou-se a exposição, realizada no Porto, em 1955, na Galeria Alvarez, dos originais de Portinari, cujo folheto de divulgação contou com um texto de Mário Dionísio.

Coleccionismo de Cândido Portinari em Portugal

Os vários núcleos da exposição que acabei de evocar utilizaram, como já referi, uma expografia que o MNR tem vindo a praticar com considerável sucesso, assumindo o desafio de expor documentação literária que constitui o essencial das suas coleções. Os públicos especializados detêm-se na densidade dos manuscritos e tentam decifrá-los através das vitrines em que são colocados, tarefa aliciante mas nem sempre coroada de sucesso pelas condições de visibilidade limitada que, por questões de conservação, podem ser proporcionadas. Para os públicos mais indiferenciados, a equipa do MNR reproduz, em fotografias ampliadas, excertos dos textos manuscritos ou publicados nos jornais e revistas, aproveitando o enriquecimento proporcionado pelas suas ilustrações, e intervalando uns e outros, com fotografias de obras não expostas ou dos seus autores. Cria-se assim uma espécie de jornais para ler nas paredes, transmutando, com considerável sucesso, a horizontalidade própria do suporte livro para uma verticalidade envolvente onde o texto intensifica os valores expressivos da escrita, ela mesma concretizada em ritmos, formas e cores diferenciadas.

Mais ou menos conseguidas estas estratégias expositivas não devem dispensar, na minha opinião, a presença de obras originais, quando o tema tratado envolve as artes plásticas. Nesta exposição, a presença de *Café* assegurava a possibilidade de os públicos poderem analisar ao vivo os valores expressivos do modernismo de Portinari, presentes na simplificação do desenho, no anti-naturalismo das cores, na determinação de pôr o povo no centro da representação, evocando a dura cultura do café, assumida por trabalhadores negros cujas condições de trabalho mantinham a violência e a dureza do passado escravagista. E, no entanto, o agenciamento dos motivos e os ritmos da composição eram portadores de uma espécie de optimismo anunciador dos mundos novos que o ideário então ainda comunista de Portinari proclamava.

Mas, além da presença estruturadora da pintura vinda expressamente do Brasil, foi possível expor outras obras de Portinari, permitindo verificar que a importância do artista para a afirmação do neo-realismo em Portugal se manifesta também na prática do seu coleccionismo. Este facto é especialmente interessante, tendo em conta a escassíssima presença de estrangeiros no colecionismo artístico português, tanto na esfera pública, como na privada.

Não sendo importante, para os objectivos deste artigo, enumerar ou descrever a mais de uma dúzia de obras expostas, interessa-me referir que elas potenciaram o discurso expositivo, por várias ordens de razões. Em primeiro lugar, pela sua qualidade estética proporcionando aos públicos captar a diversidade dos recursos plásticos deste notável pintor que, falecido aos 59 anos, nos legou uma obra de muitas centenas de peças⁸. Em segundo lugar, para lá da sugestão da diversidade da obra de Portinari, foi possível criar reforços expressivos. Por exemplo, os cinco óleos do Museu Calouste Gulbenkian - Coleção Moderna ampliavam a centralidade dos trabalhadores rurais, enunciada em *Café*, e que, nestas obras de menor dimensão, evocavam outras monoculturas coloniais, *Algodão*, *Cacau*, *Fumo*, a extração mineira (*Garimpeiros*) sugeridas como uma espécie de melodia, quase uma dança, feita de ritmos e rimas, de tal modo que o trabalho não surge como uma maldição mas um direito e uma cultura própria (v. *ibidem*, 28-34; 114-116). No entanto, havia a presença de duas obras (ambas da colecção Millennium bcp) que, pelo contrário, assumiam o lado mais dramático da narrativa plástica de Portinari: *Espantinho* de 1940, evocando a seca mortífera do nordeste brasileiro (onde os visitantes pressentiam alguma influência das iconografias surrealistas) e *Mulher chorando*, 1944, obra muito picassiana que transmuta o sofrimento do povo brasileiro em alegoria do horror gerado pela Segunda Guerra Mundial. As pinturas que acabo de referir encontravam-se dispersas pelos vários núcleos expositivos, articuladas com a densa documentação que ia compondo os já referidos “jornais para ler e ver”.

⁸ A obra de Portinari tem sido objecto de exposições em diversos museus americanos e europeus e pode ser apreendida, no seu conjunto, ver «Projecto Portinari», mantido pelo seu filho João Cândido Portinari, em URL: <http://www.portinari.org.br/> (acedido em 09 de Dezembro de 2019).



Fig. 5 Vista da exposição *Cândido Portinari em Portugal*. Na parede do fundo, as telas *Carnaval (Cavalo marinho)* e *Chorinho*, de 1942.

Havia no entanto, em diálogo transversal com *Café*, um conjunto de obras excepcionais, libertas de informação escrita, e que atraíam de imediato o olhar e o interesse dos visitantes. Trata-se de duas grandes pinturas celebradoras, através da música, da vida popular urbana (*Carnaval (Cavalo marinho)* e *Chorinho*)⁹ (**Fig. 5**) que, com outras seis, decoravam o auditório da Rádio Tupi, no Rio de Janeiro, e haviam sido encomendadas por Assis Chateaubriand, o poderoso empresário fundador do MASP- Museu de Arte de S. Paulo. Em 1949, um incêndio destruiu o conjunto, com a excepção de dois painéis que Chateaubriand ofereceu a Portugal para integrarem as colecções do Museu Nacional de Soares dos Reis e do Museu Nacional de Arte Contemporânea. Era a segunda vez que Portinari entrava em Portugal, através da porta institucional e, de algum modo, repetia-se a ironia da História que o trouxe à Exposição do Mundo Português, em 1940. Os amigos neo-realistas que o receberam em Lisboa, visitaram a sua exposição em Paris e reproduziam com regularidade a sua obra, nada tiveram que ver com a chegada a Portugal de duas pinturas portentosas, daquele celebrado amigo e orientador de gosto, que poderiam interessar a vários museus internacionais. Só no âmbito da preparação desta exposição é que foi possível perceber melhor a razão da inopinada oferta que pretendia criar condições favoráveis para que Chateaubriand comprasse, em Lisboa, a

⁹ Têmpera sobre tela, 225 x 300 cm cada.

pintura *O grupo do Leão* de Columbano Bordalo Pinheiro que estava então à venda mas era pretendida pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea.¹⁰

Assim, por um enredo de acasos felizes, estas belas pinturas são o selo involuntário da peculiar aliança entre Portinari e a arte portuguesa, única no desenrolar de uma história que, como já referi, raramente possui presenças internacionais de idêntica relevância. Na exposição do MNR, elas constituíam um momento inesquecível, pelo modo como propunham um diálogo de contrários com *Café*, baseado no confronto entre trabalho e lazer. No entanto, uma e outras centravam-se na importância da cultura de matriz africana no Brasil, quer pela dolorosa memória do escravagismo que alimentara as economias coloniais, quer pela energia renovadora das culturas urbanas que, através da música, do canto e da dança, estavam a moldar os valores castiços da modernidade brasileira. Era possível também valorizar, junto dos públicos, o salto expressivo que existia entre o modernismo de *Café*, marcado por uma influência difusa do ingenuísmo da cultura plástica francesa, e certamente de algum modernismo italiano, e a visível marca de Picasso, oriunda do seu encontro fulgurante com *Guernica*, 1937, que pôde ver ao vivo em Nova York, em 1939, quando ali esteve para montar os painéis que realizou para decoração o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional daquela cidade. Esta linha de trabalho, mais aberta e mais solar, era completada com outra pintura da Coleção Millennium bcp, *Dança de Frevo*, 1958, que evoca o Carnaval de Recife, valorizando mais uma vez a cultura afro-brasileira, com inusitado humor, cheio de bonomia em relação aos anónimos executantes.

Finalmente, vale a pena referir que o Catálogo da exposição, além de documentar exaustivamente toda a exposição, acolheu dois importantes textos de historiadoras de arte brasileiras: “O impacto do *Café* de Cândido Portinari na exposição do Mundo Português”, de Lucienne Lehmkuhl e “A pintura histórica de Portinari; uma «pintura de camponês»?”, de Maraliz Christo; este aborda uma área do trabalho de Portinari quase ausente da exposição (a excepção era a pequena têmpera *Pesca milagrosa*, 1954, Col. Millennium bcp) e que especialmente se cruza com Portugal, embora à margem dos desenvolvimentos neo-realistas: as suas grandes narrativas de pintura de História em que se destacam a recriação da obra oitocentista de Vítor Meireles, *A Primeira Missa no*

¹⁰ Devo a Maria d'Aires Silveira, conservadora do Museu Nacional de Arte Contemporânea, a “descoberta” de duas cartas de Diogo de Macedo, então director daquele Museu, que se indigna com a solicitação de amigos seus, sediados no Rio de Janeiro, para que apoiasse o desígnio de Chateaubriand na aquisição do quadro de Columbano. Não é aí dito que o magnata brasileiro recompensaria Portugal por esse apoio mas as datas são absolutamente coincidentes, entre a vinda dos Portinari e a venda de Columbano. Registe-se que este, no entanto, viria a ser comprado pelo Estado, de acordo com a proposta consistente e reiterada de Macedo.

Brasil, 1860, realizada em 1948, e, no mesmo ano, *Tiradentes*. Abriu-se assim uma possibilidade de estudos futuros, capazes de questionar habituais simplificações da História da Arte que proclamam falsas dicotomias entre as práticas modernistas e o gosto da História.

Em termos de fecundidade, a exposição *Cândido Portinari em Portugal* permitiu revelar dois outros trabalhos em Portugal, insuficientemente documentados no já referido site Projecto Portinari: um deles, que ainda foi possível reproduzir no catálogo, *Retrato do pintor Waldemar da Costa*, 1934, estimula a vontade de alargar a investigação realizada sobre Portinari a outros artistas brasileiros, completando a “ponte atlântica” enunciada como programa por Joaquim Namorado em 1938.

Mas, pensamos nós ter provado, essa “ponte”, idealizada a partir do lugar da cultura neo-realista, é mais ampla, complexa e, por vezes, inusitada. Neste caso, alguns dos elos mais permanentes (a exposição de *Café* na Exposição do Mundo Português, e a oferta de *Carnaval* e *Chorinho* ao Estado português) manifestam quanto as oposições simplistas são definitivamente insuficientes para captar os ritmos caprichosos da História. E ainda quanto o museu e a exposição são lugares adequados para questionar a História da Arte institucionalizada.

Referências bibliográficas

- Santos, Luísa Duarte. 2017. “Com Portinari, no Tejo: a presença do pintor do Povo Brasileiro em Portugal”. *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 17-49.
- Silva, Raquel Henriques da. “A «Brasilidade» segundo Raul Lino. O Pavilhão do Brasil na Exposição do Mundo Português”. *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 71-88.
- Lehmkuhl, Luciene. 2017. “O impacto do *Café* de Cândido Portinari na Exposição do Mundo Português”. *Cândido Portinari em Portugal*. Catálogo de exposição. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo, 51-69.